

シ ョ パ ン 論 (3)

— ポーランド時代 —

佐 藤 允 彦

1830年11月1日、シヨパンはワルシャヴァを後にして、彼としては3度目の国外旅行に出発した。両親、姉妹や友人に見送られて馬車がヴォーラ Wola を離れる時、彼の手に、ポーランドの土を入れた銀杯が送られ、エルスナー Elsner をはじめ音楽学校の合唱団が、シヨパンを送るカンタータを力一杯うたった。彼に対する期待がみなぎり、歓呼にわきたった人達の間には、その時がシヨパンとポーランドの永遠の別れになるのだとは、誰も想像すらしなかったであろう。ただ、ポーランドの中に育ったこの青年が、国外で立派に成功するように、という期待と祈りがあるだけであった。

この出発に先だち、10月11日彼の告別演奏会が国立劇場で行われた。その時、彼の新しいピアノ・コンチェルト(作品11)と、同じくオーケストラ付の作品である「ポーランドの民族歌謡の主題に依る変奏曲、イ長調」(作品13)を被露し、聴衆を魅惑しつくし、大成功をなしたのである。今も広くポーランドの人達の中に歌われている「ラウラとフィロン」“Laura i Filon” or “Juz MIESIAC zeszedl” の主題をもつこの曲は、彼自身も愛し、ポーランド人がシヨパンの作品で最も愛好したものであった。ポーランドの美しい旋律をポーランド人と分かちあうことで告別演奏会のプログラムを飾ったことからしても、彼の心境を感じとることが出来る。出来よう。その上、当時彼の「理想」であったコンスタンチア・グラドコウスカ Konstancja Gradkowska の協演を得たことも、シヨパンには意味深い告別演奏会なのであった。コンスタンチアのことは、1年前の春から想いはじめ、ついにその愛をうちあけることなく永遠に去ってしまったのであるが、「理由は分らないが、僕は大変幸福なのです」と告白させ、多感な青年の夢のままにこの2年の間に推稿した2つのコンチェルトを含む数々の作品を残して、シヨパンはワルシャヴァを後にした。彼はこの旅行に出掛ける前、これがポーランドを見る最後になるかも知れない、という予感を抱いていたことは、同年9月4日の手紙にみられる。

ティテュス・ヴォイチェホウスキ宛

「9月4日土曜日⁽¹⁾(だと思ふのだ)がワルシャヴァにて。

⁽¹⁾ 偽善者の君よ、僕は目下最高に混乱している。未だ此処にじっとして、出発の日を決定する力すらない。行ってしまえば永久に家を去ることになるかも知れない、それは死に行くことなのかも知れないと、こんなことばかり考えている。誕生した土地以外で死ぬなんて、たまったものじやない。死の床

で、家族の代りに心冷たい医者や召使共に囲まれるなんて、ほんとうに怖いことだ」

彼の予感は半分だけ現実となってしまった。

ここで今一度1830年11月1日、彼の出発の日に戻り、彼の作品を考えてみたい。そして、この日を境に彼の作品の上にもみられる大きな違いに注目しなければならない。ポーランド時代、アルフレッド・コルトー Alfred Cortot も、シヨパンの研究書ともいえる *Aspects de Chopin* の中で、「シヨパンがフランスに負うもの」という一項を設け、その時代のシヨパンについて深い観察をしているが、二つの時代の間には、一寸とした違いがある。

ウィリアム・マアドックもシヨパンのパリ時代を託すにあたり、当時その都会に住んでいた、代表的芸術家の名を連らね、「シヨパンが、このように才能ある人々との接触到殆んど圧倒されるような感じを抱いたに相違ないことを我々は悟るのである」(「シヨパン評伝」太田黒元雄訳、164頁)と述べている。成程、当時のパリには、相当な文化社会があった。ユウゴオ Victor Hugo (1802—1885), バルザック Honoré de Balzac (1799—1850), ミユッセ Louis Musset (1810—1850), メリメ Prosper Mérimée (1803—1870), デュマ Alexandre Duma (1802—1870), ラマルティエヌ Alphonse Lamartine (1790—1869), ドラクローア Eugène Delacroix (1798—1863), コロー J. B. Corot (1796—1875), アンゲル J. A. Ingres (1780—1867), ベルリオーズ Hector Berlioz (1809—1869), リスト Franz Liszt (1811—1886), ロッシーニ Giacchino Rossini (1792—1868), ヒルラー Ferdinand Hiller (1811—1885), ケルビーニ Luigi Cherubini (1760—1845), タールベルク Sigismund Thalberg (1812—1871), フランシヨム Auguste Franchomme (1808—1884) 等、詩人、作家、画家、音楽家の名前を列挙すれば、パリがロマン派の最盛期にあったことがわかるであろう。だが、この文芸社会に新たに登場してきたシヨパンが、マアドックのいうように圧倒され、不安な気持になったという何等の証拠もないのである。むしろ彼は、これ等の人達の仲間に加えられたことに大きな自信と誇を持ち、他の追隨を許さない独自の立場を確保するようになったのである。ただ一度、カルクブレンナー Kalkbrenner に師事しようとしたことがある。これも、リストやメンデルスゾーンの反対に会い、エルスナーの手紙をみて中止してしまった。そしてピアニストとしても、独自の演奏を云々されるに至るのである。この自信の源こそ、彼のポーランド時代に培ったものに他ならない。

シヨパンのポーランド時代は、彼にとって音楽上の実技と習作を繰返し、自己の才能をあらゆる角度から検討し得た貴重な時期であった。七才の少年時代の作品から、二つのコンチェルト、歌曲に至る13年の間、シンフォニーやカルテット等にこそ手を触れてはいないが、ピアノ音楽を中心とした分野で、常に彼は考え続け、その結論がパリ時代以後のシヨパンに現われたのである。ポーランドの音楽史は、シヨパンの出現迄は、それ程目立った天才の出現をみてい

ない。ショパンを育てたポーランド音楽の土壌は、他の音楽家のそれとは違ったものであった。拙稿『ショパン論』(1)、(2)で少々触れたように、ポーランドの音楽社会は、地域的であるというハンデキャップを背負っていたとはいえ、民族的特色に彩られた、パリやウィーンに決しておとらない立派な社会を形成していた。その傾向は何も音楽社会だけに盛った現象ではなく、芸術活動の全般に亘る特色であり、西欧諸都市に比肩し得る程高度に生長していたのである。ただ西欧のそれと比較して立派な伝統をもっていなかったことは否定出来ないが、新興文化都市として伝統に対する新興、伝統的なものに対しては常規を逸した新進の気運が充満していたのである。それは他の国にみられない程、民族音楽の上に強固に根差していたもので、当時でも他の諸国にみられない性格をもつものであった。

19世紀初頭のポーランド音楽史は、ミハウ・クレオハス・オギンスキ Michal Kleochas Oginski のオペラで始まる。彼はヘンデル、グルック、モーツアルトの伝統と成功に連なる、伝統的な音楽の上に活躍したのではない。彼のオペラ作曲家としての活躍は、あく迄ポーランドという土地の上に芽生えたもので、従って民族的、地方的な作曲家なのである。当時のワルシャヴァでは、モーツアルト、ロッシニと並んでオギンスキの作品を常に上演し、国民的色彩の濃厚なものだけに、市民から熱狂的な支持を受けていた。彼のオペラの特徴は、民族音楽の形式をとった曲が作品の中に自由に持ち込まれ、その上に立ってこそオペラが成り立っていたのであり、後にスタニスワフ・モニューシュコ Stanislaw Moniuszko (1819—1872) のオペラにみられるのと同じ傾向であった。マズルカが、ポロネーズが、クラコヴィアックやクレーヴィヤーが、オペラ・スコアの中に処見されるのである。それは、レシタティヴやアリアでこり固まっていた伝統的なオペラとは、全く異った感動を聴衆にもたらした。こうした漸新なオペラの傾向の一方に、カロール・クルピンスキ Karol Kurpinski (1785—1857) は、器楽作品の分野にこの傾向をとり入れて、民族的色彩の強い作品を発表していた。この動きは、この二人の作曲家に限られた傾向でなく、当時のポーランドの作曲家達には、その方向に動こうとする意志が非常に強かったのである。その出発はヴェーヴェー Carl Maria von Weber (1786—1826) の国民オペラに刺戟される処があったのかも知れない。又、そのように民族音楽の形式を作曲上利用せねばならないようなリブレットを書くポーランドの作家が成長していたことにも起因している。

中世以後のポーランド音楽史は、カソリックの教会音楽に完全に支配されていた。古典派の時代は、西欧の作曲家の作品に依存し、オギンスキに至って初めて、ポーランドのロマン派への道が開けて来るのである。オペラがポーランド・ロマン派への糸口となったことは、前記のように文学の分野に優れた作家が現れたこと、古典派の歴史の貧困に代りオペラの発展を約束するに足る民族音楽の下地が出来ていたこと、そうしたことがポーランド・ロマン派の特殊な性格を造り上げた起因として考えられるのである。

全くポーランドは民謡の宝庫であった。その上、他の諸国と違い、「ポーランド音楽」は即

ち「ポーランド民族音楽」を意味する程に、国内各地に特色ある撩乱の花を咲かせていたのである。例えばマズルカにしても、単一の舞踊音楽としてあったのではなく、歌謡の目的と舞踊のそれは異った形式とリズムをもち、その上マズール地方 Mazur のものとクージャヴィ Kujawy のものとは、リズムが又異なり、従ってアクセントの位置が変わって、同じマズルカとは受取れない程違って聞こえるなど、実に変化に富んだ曲種なのである。三拍子のポロネーズ Polonez があつたばかりか、二拍子のフミエル Chmiel というポロネーズの原形が東北地方に残り、二拍子のポロネーズらしい形を残していたりした。ウイenna・ワルツが洗練された旋律の美しさを追い求めたように、ポーランドの民族音楽は、民族的宗教であるカソリック音楽の影響のもとで、地方々々に伝わる旋法による旋律を加えて、ますます民族音楽を多彩なもの仕上げていった。東部ポーランドにはドリア調、シレジア地方にはエオリア調が——といった風に、各地の特徴はリズムに現われたばかりか、旋律にも現われてきたのである。こうした民族音楽の上に、オギニススキのオペラが、シヨパンの活躍する土台となるべく、或はシヨパンの作曲活動をはじめべき絶好の指針となり、厳として在存していたのである。シヨパンは、このような民族音楽の時代に生をうけた。

ここでもう一度、ポーランド時代のシヨパンに立ち返る。シヨパンのポーランド時代は、彼にとって音楽上の実技と習作を繰返し、自己の才能をあらゆる角度から検討し得た貴重な基礎的時代であった。彼の音楽生活は、アダルベルト・ジブニー Adalbert Zybyny (1756—1842) に師事した時に始まる。モーツァルトと同年生れの此の最初の先生は、彼にバッハ (J. S. Bach 1685—1750) の音楽の重要性を教え、モーツァルトやハイドン F. J. Haydn (1732—1809) のソナタを教えた。次の師、ヨーゼフ・エルスナー Joseph Elsner (1769—1854) はベルリンに学び、ハイドンの弟子を自称するだけに、伝統的な古典派を手本として教科に用いると共に、ベートヴェン Ludwig van Beethoven (1770—1827) やフムメル Johann Nepomuk Hummel (1778—1837) やモシェレス Ignaz Moscheles (1794—1870) シュポアー Ludwig Spohr (1784—1859) ヴェーヴァやシューベルト Franz Schubert (1797—1828) 等、当時のロマン派の先駆者達の作品を彼に紹介したのである。このように、民族音楽を主体としたポーランド音楽の一方に、古典派とロマン派初期の作曲家の作品を与えられ、彼の中には二つの音楽界が同時にあつたことは、考えられる。つまり、構成的なバッハ、ハイドン、モーツァルトの線の、原則的に非常に自由な最も感じ易い民族音楽、この二つ世界をみると、シヨパンがこの二つの世界にわたって彼の才能を発揮すべく、努力した姿があるのである。彼が最初の作品として、民族音楽の代表的なポロネーズの形を借りたポロネーズ、ト短調⁽¹⁾ (作品番号なし) をものしたことは、うなづけることであり、一方、明らかに国民オペラの作曲家オギニススキの影響が露見しているのである。オギニススキは、作曲家として活躍する上で、スカルラッティ Domenico Scarlatti (1685—1757) をはじめとするロココ時代の音楽の影響を受け、華美華麗な演奏をみせるべく左右の手の交双を多用しているが、作品一に至る迄のシ

ョパンの初期の作品には、此の影響が実に如実に現われているのである。

民族音楽からシヨパンが学んだものは数々ある。先ず第一に考えられるのは、形式の多様性であろう。それは形式に止らず、旋律構成の上からも、実に多くの可能性を暗示し、旋律が優先する彼の音楽観の為に、新天地を提供したものであった。彼の旋律にみられる自然な流れは、民謡に於ける「歌い」に極めて強く影響されている、といっても過言ではあるまい。然もその歌いは、アクセントの自由な移動で、全く違った風に耳にひびくものであった。民族音楽は、本来即興的性格を具えているものであり、その時の気分、雰囲気のままに自由にアクセントを変えるような性格で、この面白さがシヨパンをしてこの分野に傾倒させる第一の魅力となったものなのであった。彼の音楽の即興的性格は、この形を借りずに表現しつくすことのできないものなのである。

ヤン・ホルクマン Jan Holcman は The legacy of Chopin (野村千枝訳、「シヨパンの遺産」)の中に

「シヨパンは、自分の趣味と必要を満足させなかった民謡の原形も好きでなかった。彼にとっては、それは粗野で、無骨な芸術のように思われた。その上にまた、シヨパンは——これは注目すべきことなのだが——それを心なき音楽だと思った。彼は「居酒屋にむいているあの金切声の感じ」を取除きたいと思い、非常に骨の折れることかも知れないが、もっと深い意義をそこに発見したいと考えたのだった」

と述べているが、この考えは決して正当なものとは言えない。勿論、彼は当時の民謡の原形にすっかり満足しきっていた訳ではない。むしろ、彼に依って取りあげられた民謡の形は、すっかりシヨパン風に変えられて、芸術的に香りの高いものに仕上げられたのである。⁽⁴⁾ さもなければ、シヨパンは一介の居酒屋音楽の作曲家としてのみ、名を残したかも知れない。又、若し彼が粗野な民謡に魅かれなければ、シャファルニア Szafarnia での田園生活で、百姓の群にとび込み、ユダヤ人の婚礼や乞食の唄に耳を傾けて、マズルカやキャヴィアツクに魂を奮われなかったに違いない。作品17の4のスケッチすら、出来なかったというのだろうか。民族音楽の垣塙に育ち、その中から旋法の面白さや、ルバートの効果を感じとったシヨパン、其処に民族音楽と彼との強い結びつきがあるのであり、自由な民族音楽こそ、シヨパンの作曲家への道標となったものなのである。それには、ソナタやフーガの如く、初心者の作曲のために、技巧上の妨げとなるような七面倒な法則はなかった。それ故に、シヨパンの作曲活動が此処から始まった。

ポーランド時代の作品をみると、古典的伝統的な音楽の形式に依る作品が非常に少ない。⁽⁵⁾ ソナタ作品四、ロンド、コンチェルト等が、僅に数えられるだけだが、真に在来の形式に依ったと言えるのは、第一番のソナタを除いては見当らない。それすらも、全くシヨパン風になって了っている。そして約60曲のポーランド時代の作品の全部が、ポロネーズ・マズルカをはじめとする民族音楽の形式に依るものか、或は形式上の束縛の少ないロンド、ヴァリエーション、

ノクチュルヌ、ファンタジー等の分野に限られているのに気付く。この傾向は、パリ以後にもみられ、二つのソナタだけが、在来の形式に依る作品になったといっても過言であるまい。実に、他の作曲家にはみられない傾向である。然も、勉強期間のポーランド時代に、それが無い処に、作曲家ショパンの特殊性を示すものがある。ポーランド時代のショパンには、既にパリ以後を暗示する傾向が強く表われているのに気付くであろう。ロンドやソナタは、音楽学校時代の習作であった。そして他の作曲にあたり、彼は自分の音楽を表現する絶対の形式として、民族音楽やヴァリエーション、ファンタジーにある「自由」を追い求めているのである。パリ以前と以後を較べてみると、オーケストラ付の作品と歌曲をポーランド時代に書き、パリ以後には、決して手をつけていないという、明かな事実直面することである。このことは、ポーランド時代の彼が、これら二つの分野で、決して満足する程の作品を書けなかったと、自らの経験と失敗から結論したたことに依るものである。度々指摘されたオーケストラパートの失敗は、勿論のことであり、オーケストラ作品には、自己の才能を何等発揮できないと悟ったからに他ならない。然し、この自信喪失の一方で、ひとりピアノ作品に於いてのみ、自己を表現し得るとする自信を得ている。あの独得のフィギュレーションと分散和音、音色の変化は、ピアノ独得のもので、他の楽器に移し変えることは不可能であった。ショパンの作品にみられる「うたい」と、彼自身の声楽愛好から、彼はポーランド語の歌詩に依る作品を書いた。だが、この分野でもオーケストラに於けると同じ様な失敗をしている。

「うたう」ということは、それを除くと、彼の音楽の生命が失われてしまう程重要なことなのだが、彼も旋律を音楽の最も大切な要素とみていたが故に、古典的形式の厳格な枠の中では、彼の理想的な音楽を創り上げることはできないと知り、その意志を全うするためには、自由な形式を創るか、民族音楽の形式を借りるより他に、手段として考えられるものはなかった。民族音楽の形式こそ、彼にとり最大の可能性を発揮できる境地であったし、ファンタジーやロンドこそ、絶好の古典的遺産であり、彼の音楽を受け入れてくるものであった。作品四の第一ソナタをみれば、如何に学生時代の習作とはいえ、この形式の枠の中で呻吟しているか、天才性を発揮し得なかったか理解できよう。

ポーランド時代のショパンは、民族的作曲家オギンスキとクルピンスキの影響を実に多く受けた。然しその一方、当時活躍したフムメル、パガニーニ、モシエレス、カルクブレンナー等からは、何のような影響も受けなかったというのではない。作品一、ハ長調ロンドには、フムメルの影響が実に然として、見受けられる。今、フムメルの作品81、嬰へ短調ソナタのピアノリズムと、ショパンの作品一を並べてみると、ひどく酷似しているのに気付かざるを得ない。この作品は、決して個性的なものだとは言えないが、余りにも似た主題のとり方、三度、五度、分散和音の使い方をみれば、フムメルがどれ程深くショパンに影響しているか、如実に物語っている。ただ違っているのは、フムメルより左手の分散和音が広く拡がっているということだ

う。このフムメルの影響は、作品五、ロンド・ア・ラ・マズールに至ってようやく薄くなり、ショパンらしい性格を見せ始めている。蛇の様にのたうった旋律の線、大きく広がった和声、半音階進行と和声的解決、属七の和音の多用など、ショパンらしい個性の片鱗が、この作品あたりからみえてくるのである。更にホ短調コンチェルトの開始部は、カルクブレンナーの作品61、ニ短調コンチェルトの開始部の動機、フムメルの作品85、イ短調コンチェルトの動機に相似ている等、こうした動機の掴み方にも、当時の二人大作曲家の影響が、強く現われているのである。今から歴史的に反省すれば、ショパンの陰に隠れている之等の作曲家は、当時にはピアノニズムの新しい開拓者であり、殊にモーツァルトに習い、ザリエリに作曲を習ったフムメルは、大膽に不協和音を用いたり、大きく展開したアルペジオを多用して、ここにも新しい作曲法を見出すべくショパンの先達たり得たのである。ホ短調コンチェルトのロンドにも、ピアノスティックな技巧として、フムメル風な香りがあるとみられるのではないだろうか。その他、ジョン・フィールド John Field (1782—1837) がノクチュルヌを開拓し、ショパンに暗示したのも忘れてはならない。これこそ形式的に厳格なものでない許かりか、うたうような旋律のためには、これ以上適切な形はないもので、学生時代のショパンは早速に此の形を利用した。ジョン・フィールドの作品とショパンのノクチュルヌと並べてみれば、ここでも又、如何にショパンがフィールドのピアノニズムに魅惑されたか、良く判る。旋律のとり方、左手の和声は勿論のこと、楽曲の構成にすら、二人に共通した性格があるように思えるのは、ショパンの受けた影響の強さを物語るものではないだろうか。こうした当時の作曲家から受けた様々の形の影響をみると、フムメル、フィールド、カルクブレンナーに限らず、ウイン古典派の作曲家達からは、機能和声的なものを汲みとり、これを発展させて半音階的な進行を多用し、或はロンドを単に在来のロンド形式に終らせず、もっと複雑なものにしようとしたり、いろいろな面で他から受けたものは、決して少くはない。むしろ、ポーランド時代のショパンは、単に民族音楽から自己の音楽を創り出す方法と手段を学びとった一方で、当時の作曲家達からも、計り知れない影響を受け、彼等を模倣し、様々の技法を研究して取捨選択し、その中から最も自己の表現に適したエッセンスを掴みとっていたのである。ポーランド時代のショパン、それは実に彼の才能を大らかにうたい上げた時代というよりは、才能を発揮すべく、その基礎となるべき実験を繰返し、表現の可能性を研究する貴重な時代なのであった。

註(1) Tytus Wojciechowski に宛てたこの手紙はカラソウスキ Karasowski に依って纏められ、柘沼太郎氏の訳で、「ショパンの生涯と手紙」〔音楽文庫〕に出ているが、独訳された時の誤訳が目立っている。此の手紙も、

「9月4日、ワルソー（だと思ふのだが）」

となっているが、そうではない。当時、ショパンは、ワルシャヴァに居住していた。

(2) ショパンは、自分を理解してくれ、彼の精神的支持者に対しては、心易さから、よくこんな表現をしている。

(3) このポロネーズは、パデレフスキ版ショパン全集、ポロネーズ集・第11番のことであるが、これに

ついでに当時のクーリエ・ワルシャウスキにあるように、8歳説が非常に強かったが、クラコフのショパン研究家ヤヒメツキ Zdislaw Jachimecki (1882—) の研究にみられる如く、7歳の作品である。

- (4) 本来、クァーヴィアックのテンポは緩かなものだが、ショパンはヴィヴァーチェのテンポを与えている。
- (5) ポーランド時代の作品を大別するとポロネーズ・13曲、マズルカ・23曲、ノクターン・8曲、ヴァリエーション・6曲、ロンド・3曲、コンチェルトを含むオーケストラ付作品6曲となる。

(本学専任講師—音楽史)